

PAISAGENS INVISÍVEIS NA CIDADE: ESCULTURA PÚBLICA CONTEMPORÂNEA EM CURITIBA

Rosanny Moraes de Moraes Teixeira¹

RESUMO: Este artigo traz a ideia de paisagem urbana levando em conta a velocidade, o tempo, a mobilidade e os aspectos da memória, ou do esquecimento, como fatores de transformação da visualidade da cidade, partindo de Peixoto, Pesavento e Brescianni. O processo de invisibilidade ocorre na combinação desses fatores, afetando, conseqüentemente a memória e o imaginário coletivos. O foco temporal desta reflexão é o Projeto Esculturas Públicas, no qual ocorreram palestras e encontros entre historiadores e teóricos da arte contemporânea, artistas e público, e a instalação de obras públicas na cidade de Curitiba, no ano de 1992. O artigo destaca a produção das artistas Eliane Prolik, Denise Bandeira e Laura Miranda, e sua posterior invisibilidade, ao serem retiradas e/ou esquecidas nos locais de exposição. Ao considerar a memória, destacada em Lynch, Certeau e Kohlsdorf, como um dos elementos integradores na construção do imaginário urbano, pretende-se enfatizar a complexidade da cidade contemporânea e abordar variantes presentes nesta construção, e em possíveis interações com o espaço urbano. A partir de Derrida e Canclini, partilha-se a ideia de memória como arquivo aberto, na resistência do esquecimento ou da invisibilidade da arte na cidade, e fundamentais na construção do imaginário dos seus habitantes.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem Urbana; Projeto Escultura Pública; Curitiba; Arte Contemporânea; Invisibilidade.

INVISIBLE LANDSCAPES IN THE CITY: CONTEMPORARY PUBLIC SCULPTURE IN CURITIBA

ABSTRACT: This article brings the idea of urban landscape taking into account the speed, time, mobility and aspects of memory, or forgetfulness, as factors of transformation of the city's visuality, departing from Peixoto, Pesavento and Brescianni. The invisibility process occurs in the combination of these factors, affecting, consequently, the collective memory and imaginary. The temporal focus of this reflection is the public sculptures project, in which there were lectures and encounters between

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arte do Centro de Artes da UDESC – PPGAV/CEART, professora do Colegiado de Artes Visuais da FAP – Campus II de Curitiba da UNESPAR. Currículo: docente no Colegiado de Artes Visuais do Campus II de Curitiba – Faculdade de Artes do Paraná – FAP, da Universidade do Estado do Paraná – UNESPAR, leciona as disciplinas Fundamentos da Representação Gráfica (FRG), Desenho e Educação Inclusiva. Na disciplina FRG desenvolve o Projeto Cidade com os estudantes de 1º ano, cujo corpo teórico-metodológico é o tema central abordado na pesquisa de doutorado. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGAV – CEART/UDESC. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV – CEART/UDESC, na Linha de Ensino das Artes Visuais.

historians and theorists of contemporary art, artists and audiences, and the installation of public works in the city of Curitiba, in the year 1992. The article highlights the production of artists Eliane Prolik, Denise Bandeira and Laura Miranda, and their later invisibility, when they are removed and/or forgotten at the exhibition sites. In considering the memory, highlighted in Lynch, Certeau and Kohlsdorf, as one of the integrators elements in the construction of the urban imaginary, we intend to emphasize the complexity of the contemporary city and address variants present in this construction, and in possible interactions with urban space. From Derrida and Canclini, share the idea of memory as an open file, in the resistance of oblivion or the invisibility of art in the city, and fundamental in the construction of the imaginary of its inhabitants.

KEYWORDS: Urban Landscape; Public Sculpture Project; Curitiba; Contemporary Art; Invisibility.

RESUMEN: Este artículo trae la idea del paisaje urbano teniendo en cuenta la velocidad, el tiempo, la movilidad y los aspectos de la memoria, o el olvido, como factores de transformación de la visualidad de la ciudad, partiendo de Peixoto, Pesavento y Brescianni. El proceso de invisibilidad se produce en la combinación de estos factores, afectando, en consecuencia, a la memoria colectiva y a lo imaginario. El foco temporal de esta reflexión es el Proyecto de Esculturas Públicas, en el que hubo conferencias y encuentros entre historiadores y teóricos del arte contemporáneo, artistas y público, y la instalación de obras públicas en la ciudad de Curitiba, en el año 1992. El artículo destaca la producción de las artistas Eliane Prolik, Denise Bandeira y Laura Miranda, y su posterior invisibilidad, cuando son retirados y/o olvidados en los recintos expositivos. Al considerar la memoria, destacada en Lynch, Certeau y Kohlsdorf, como uno de los elementos integradores en la construcción del imaginario urbano, pretendemos destacar la complejidad de la ciudad contemporánea y abordar las variantes presentes en esta construcción, y en interacciones con el espacio urbano. A partir de Derrida y Canclini, compartir la idea de la memoria como archivo abierto, en la resistencia del olvido o la invisibilidad del arte en la ciudad, y fundamental en la construcción del imaginario de sus habitantes.

PALABRAS CLAVE: Paisaje Urbano; Proyecto de Escultura Pública; Curitiba; Arte Contemporáneo; Invisibilidad.

INTRODUÇÃO

As metrópoles contemporâneas podem ser percebidas, sentidas e vividas a partir de muitas faces, que se desdobram em outras, e não se repetem, desafiando o observador a experiências diversas com os sentidos. O tradicional horizonte da paisagem foi substituído pela verticalidade impactante dos grandes edifícios, que saturam e tornam a visão opaca. Então, abordar a paisagem urbana é considerar a incapacidade de apreensão do todo, já que essas faces multiplicam as possibilidades de interações com os sujeitos. Sendo um território social, a cidade é também pulsante, viva, não dorme nem descansa, propondo atividades incessantes aos seus habitantes, ou a estrangeiros de passagem.

Um dos fatores considerados neste complexo processo é a relação que se estabelece com o tempo e a velocidade dos acontecimentos, e a invisibilidade que estes adquirem pelo esquecimento consequente dos fatos. Se por um lado tem-se a presença de monumentos e determinadas estruturas arquitetônicas e urbanísticas, por outro tem-se a impermanência de eventos, fatos e projetos, que se perdem no tempo e na memória. Especificamente, a arte pública sofre diretamente este efeito, e este artigo resgata o Projeto Escultura Pública, de 1992, e sua posterior invisibilidade.

Ao partir do pressuposto de que os edifícios, praças e monumentos urbanos são marcas dos modos de pensar, que “testemunham sistemas mentais de uma época”, como afirma Freire (1997, p. 55), é

R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.6, n.2, p. 001 – 016 Jul.-Dez. 2019

possível compreender a importância das memórias individuais e coletivas na construção do imaginário social. O tempo presente de uma cidade é constituído por estas memórias, cujo processo imaginário é inseparável, e são partes da identidade cultural de cada lugar. A importância do resgate destas memórias está em compreender que o tempo e a velocidade com que os projetos urbanos se modificam, devem considerar as histórias, memórias e o imaginário das comunidades que são afetadas pelas mudanças. Peixoto (1998, p. 13), afirma que “a função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana”, e deste modo, favorecer as experiências estéticas e estésicas nos espaços das cidades. No entanto, a anestesia dos sentidos pela falta de projetos que visem interações dos sujeitos com os espaços urbanos, leva ao esquecimento e à invisibilidade das memórias e identidades desses espaços e sujeitos.

Ao considerar a história e a memória da cidade, registradas, por exemplo, em esculturas públicas nas praças e locais específicos da cidade, realizadas no século XIX e início do XX, questiona-se a falta desses registros com as memórias e a identidade na contemporaneidade, e a importância de projetos, a exemplo do Projeto Escultura Pública, que contemplem novas demandas na construção de sentidos pelas interações e pelo imaginário dos sujeitos com a cidade.

TEMPO E VELOCIDADE NA PAISAGEM URBANA CONTEMPORÂNEA

A contemporaneidade se apresenta como um contexto no qual a produção visual é desprovida do fascínio pelos sistemas de representação tradicionais, e, ao contrário, é carregada de fluxos, trânsitos e impermanências, de modo que se torna desafiador discutir a paisagem urbana. Como deter ou reter o olhar, ante o movimento ininterrupto das metrópoles? O que a cidade oferece como paisagem? De encontro a estas questões, Peixoto (1998, p.10) propõe as cidades como “paisagens contemporâneas”, e continua:

horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades.

Abordar a arte na cidade é, então, um exercício de buscar sentidos no que se apresenta inicialmente como fenda, como produção descontínua, ou ainda como possibilidade perceptiva, estética, de algum estrato social, cultural, econômico. Segundo Peixoto (1998, p.23), “nas cidades, os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo”. Então, de que maneira se opera a construção desses significados? São, de fato, percebidos pelos moradores ou passantes, ou apenas a uma parcela de pessoas?

A cidade é também o espaço agregador de múltiplas práticas cotidianas, cujas necessidades e anseios são, muitas vezes, alimentadas simbolicamente por canais midiáticos, abstratos, capazes de envolver grandes grupos humanos. Calvino (2012, p. 23) propõe: “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. [...] A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir”. Mas, e a experiência com a paisagem, de que maneira a metrópole oferece aos seus cidadãos a apropriação significativa dos seus espaços para a construção do imaginário?

Compreende-se então a complexidade de se vivenciar a cidade para a construção de sentidos, considerando “o espaço urbano como um fenômeno social”, conforme afirma Kohlsdorf (1996, p.51), no qual a sua apreensão se dá a partir de “manifestações externas”, movimentos e “objetivação de informações”. Para a autora (1996, p.21) a natureza social urbana “implica que o espaço da cidade

seja necessariamente histórico, no sentido de posicionado em marcos temporais, geográficos e culturais”.

Esta afirmação reforça a natureza coletiva das atividades urbanas, e levanta outra questão: se a cidade nasce pelas relações sociais, construídas em contextos históricos, que se materializam na sua estrutura física, em que medida pode ser apreendida, vivenciada, considerando a diversidade de necessidades e de interesses que se cruzam na velocidade dos acontecimentos? Talvez não se tenha resposta a esta questão, no entanto compreende-se que as memórias e o imaginário são formados com base nos dados materiais e afetivos, ou seja, nas relações entre a estrutura física e o modo de estar no espaço.

Segundo Pesavento (2002, p. 15), “a materialidade das formas da arquitetura ou a aparente fixidez do espaço – que dão o contorno morfológico e visual à cidade – implicam uma relação complexa entre forma física e relações de força, que por sua vez, se expressam por representações imaginárias”. A afirmação da autora provoca um debate acerca do papel da arte como parte fundamental na construção dessas representações, e na importância da viabilização do acesso público não apenas simbólico, mas também físico.

Entende-se que nessas relações de força existem dinâmicas que não podem ser controladas ou previsíveis, mas que dependem das interações das pessoas com os espaços da cidade e os fatores políticos e econômicos. Segundo Pesavento (2002, p. 16), “esse espaço sonhado, desejado, batallado e/ou imposto é, por sua vez, também formulado, vivido e descaracterizado pelos habitantes da urbe, que, a seu turno, o requalificam e lhe conferem novos sentidos”. O movimento urbano leva em conta essas mudanças simbólicas e materiais.

Ao tratar a relação homem-cidade, Brescianni (1997, p. 18) propõe a cidade como produto de arte: “simboliza o poder criador do homem, a criação/transformação do meio ambiente, a imagem de algo artificial, de um artefato, enfim”. A autora afirma que, como parte do projeto de modernidade, houve a substituição gradativa da “durabilidade” pela ideia de “extrema mobilidade”, a qual imprimiu nos cidadãos urbanos um ritmo de aceleração e de produtividade como nunca antes vivenciado. Imbricada nessa produtividade, diretamente vinculada às relações de poder, ocorrem mudanças nas relações interpessoais, em decorrência do crescimento das cidades e do abandono de muitos pela vida no campo, nos vilarejos e ou nas pequenas cidades. Bresciani (1997, p.19) afirma que

a impessoalidade desses homens/sujeitos urbanos decorre da objetividade das relações sociais; trata-se da relação entre indivíduos proprietários, relações entre coisas, não regidas pela afetividade de pessoas com características individuais, pessoas dissolvidas na multidão impessoal das cidades.

Ao analisar o processo da mobilidade imposto com a modernidade, os meios comunicacionais contemporâneos e a condição das estruturas urbanas, percebe-se maior dificuldade na construção de sentidos às tarefas cotidianas e na experiência com a cidade, sendo a velocidade um fator determinante no tempo diário. Ou seja, a praticidade e a rapidez predominam em detrimento da qualidade e do maior envolvimento pessoal. Para Peixoto (1998, p. 181), “a pressa, a falta de tempo, priva as imagens de toda particularidade e consistência”. A paisagem urbana torna-se cinza, neutra, torna-se a própria referência ao muro. A paisagem parece assumir a ideia de passagem, cujo trânsito rápido serve ao deslocamento, mas sem fixar imagens, ou significados.

Calvino (2012, p. 44) dialoga com esta ideia afirmando:

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como sonhos, são construídas por

desejos e medos. Ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Nesta perspectiva, as cidades guardam relações intrigantes entre lugares e espaços. Segundo Certeau (2003, p. 201), um lugar é “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”. Portanto, duas coisas não ocupam o mesmo lugar. Já o espaço “é o efeito produzido pelas operações que o orientam”. Desta forma, a percepção do espaço é a própria experiência que se estabelece nele e com ele, o que leva ao entendimento de que cada um tem a sua própria perspectiva em relação aos espaços, sejam estes públicos ou privados.

O ato de caminhar na cidade, para Certeau (2003, p. 202) é um “espaço de enunciação”, no qual o imaginário se atualiza no percurso, ativa memórias, de acordo com os ritmos do caminhar. “O espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”. Essa transformação se dá a partir da experiência corporal, na qual os sentidos são a orientação: os cheiros, os sons ou ruídos, a luz, entre outros. Para Lynch (1996) a construção visual da imagem da cidade é o que possibilita ao seu habitante estabelecer relações e interações significativas com os espaços urbanos. Daí a potência da arte nas ruas, nas praças, nos locais de passagem, provocando, desafiando os sentidos anestesiados, esmaecidos, apressados na paisagem.

Cada metrópole, em suas diferenças e potenciais sociais, geográficos, históricos, culturais e econômicos, consonantes ou não com vontades políticas, apresenta peculiaridades em sua estrutura física, em seu percurso histórico, com maior ou menor capacidade na construção do imaginário coletivo. Toda cidade guarda, com intensidades variadas, as relações com sua história e com as perspectivas de futuro, e é no presente em que se estabelecem as dinâmicas que se refletirão na imagem da cidade futura. Lynch (1996, p. 132) afirma:

no desenvolvimento da imagem, a educação visual será tão importante como modelar o que é visto. De fato, estes dois aspectos formam um processo circular em espiral: educação visual levando o cidadão a atuar sobre o seu mundo visual e esta ação causando nele a capacidade de ver de modo mais nítido.

Esta educação visual e capacidade de ver e interagir com os espaços urbanos, abordados por Lynch, são aprendidos, e não ocorrem naturalmente, uma vez que envolvem processos culturais e educacionais de mediação. A preocupação trazida pelo autor implica na cidade compreendida a partir da acessibilidade de seus visitantes ou moradores, aos seus bens materiais e imateriais, dos quais fazem parte as memórias e a imaginação.

Um documento norteador nos princípios equitativos de desenvolvimento urbano é a Carta das Cidades Educadoras, resultado do Primeiro Congresso Internacional das Cidades Educadoras, ocorrido em novembro de 1990, em Barcelona: “A cidade educadora é um sistema complexo e em constante evolução, e pode exprimir-se de diferentes formas, mas dará sempre prioridade absoluta ao investimento cultural e à formação permanente da sua população” (BARCELONA, 1990, p.1).

A dimensão educacional e cultural são aspectos de maior evidência neste documento, e podem balizar políticas públicas de parceria e cooperatividade entre a iniciativa pública e privada, para o desenvolvimento qualitativo das cidades. Outro aspecto a destacar é o princípio participativo e da diversidade, presentes no texto. “Uma cidade será educadora se oferecer todo o seu potencial de forma generosa, deixando-se envolver por todos os seus habitantes, e deixando-os envolverem-se nela” (BARCELONA, 1990, p.1).

Portanto, compreende-se que é parte da autonomia cultural de uma população o acesso aos códigos desta cultura, e este acesso é promovido entre os canais midiáticos, as instâncias administrativas, os agentes culturais, os artistas, as ações educativas, em corresponsabilidade e coparticipação neste processo. A complexidade do desenvolvimento e gestão das metrópoles exige que a promoção dos acessos seja diversificada, de modo que possa atender a diversos estratos sociais.

Nos breves enfoques apresentados, aborda-se de modo amplo a noção de cidade contemporânea, e o que traz como ideia de paisagem. O texto a seguir tem como objetivo registrar a memória da iniciativa de um grupo de artistas na cidade de Curitiba, no início da década de 1990, mobilizados para fazer emergir na capital do Estado do Paraná um debate sobre a arte pública, mais especificamente a escultura contemporânea, e pelos fatos ocorridos, a sua posterior invisibilidade.

PROJETO ESCULTURA PÚBLICA DE 1992 EM CURITIBA: MEMÓRIAS DO PROCESSO DE INVISIBILIDADE

A cidade de Curitiba, capital do Paraná, teve ao longo de sua história de pouco mais de 320 anos, projetos pontuais de desenvolvimento urbanístico, os quais lhe deram a condição visual e habitacional conhecida até os dias atuais. Nos anos 90, García (1997, p. 162) identificou-a como “cidade-espetáculo”, baseada no que Ribeiro (1992) considera como “lugar aberto às inovações urbanas”. A autora (1997, p. 162-163) esclarece que “a interpretação desta espetacularização das intervenções na cidade nos remete aos elos entre as práticas contemporâneas de comunicação, a modernização urbanística e os interesses políticos em cena”.

Amplamente divulgada e elogiada nos meios midiáticos dos anos 90, Curitiba é uma cidade claramente planejada com marcas urbanísticas de gestores políticos, os quais lhe imprimiram uma identidade positiva e o reconhecimento nacional e internacional, enquanto capital referência em qualidade de vida. Esta identidade é reforçada por vir ao encontro das expectativas da classe média, estrato este para o qual as obras públicas têm direcionamento predominante. Exemplos claros são as obras públicas inauguradas nos anos de 1991 e 1992, Ópera de Arame, Rua 24 Horas e Jardim Botânico. De acordo com García (1997, p.173),

mal é inaugurado e apropriado um novo espaço cultural, outros começam a ser anunciados. A velocidade na construção e inauguração de cada obra torna-se, também, um recurso recorrente, utilizado na elaboração da nova imagem. As noções de tempo e velocidade, enquanto valores da metrópole moderna, estão contidas na ‘rua que nunca para’, assim como na possibilidade de transformar uma ‘ideia rabiscada na mesa de bar’ em ‘principal espaço cultural da cidade’, executado em tempo recorde de 75 dias.

Ora, a visibilidade e o imaginário urbano são construídos então nesta perspectiva identitária, fator este que não elimina conflitos de interesses de outros estratos sociais e econômicos. Embora para grande parcela da população, o usufruto dos “produtos simbólicos” da qualidade de vida curitibana seja apenas no imaginário, a hegemonia da identidade positiva é sustentada pelo poder e pelos meios de comunicação, ainda que não acessível a todos. Para Canclini (2008, p. 21), “o imaginário não é apenas a representação simbólica do que ocorre, mas também um lugar de elaboração das insatisfações, desejos e busca de comunicação com os outros”.

Em 1992, entre os meses de maio e junho, ocorreu a ECO-92, na cidade do Rio de Janeiro, e o Fórum Mundial das Cidades, evento em paralelo. Neste mesmo período Curitiba foi palco da inquietação de

um grupo de artistas visuais que, instigados pela ausência de obras escultóricas contemporâneas na cidade, e, compreendendo, de acordo com Lopes (1992), “a complexidade de questões que envolvem a instalação de esculturas nos espaços de domínio coletivo”, propuseram o “Projeto Escultura Pública”, o qual, de acordo com as informações do MUVI (Museu Virtual de Artes Plásticas, 2018) foi organizado pela Galeria Casa da Imagem e os artistas David Zugman, Denise Bandeira, Eliane Prolik, Laura Miranda, Rossana Guimarães e Yiftah Peled.

O projeto consistia na instalação de oito esculturas em espaços públicos da cidade, e da realização do I Fórum sobre Escultura Pública, ocorrido entre os dias 20 e 23 de maio, no Instituto Goethe, com os seguintes temas abordados, segundo Araújo (1992); Lopes (1992): “Escultura e Cidade; Escultura Contemporânea; Escultura e Poder; Política de viabilização da escultura pública”. Para o evento foram convidados historiadores da arte, críticos, autoridades do Poder Legislativo e Executivo, arquitetos e urbanistas, vários artistas, críticos e historiadores da arte brasileiros. Dentre os convidados e palestrantes estavam: Paulo Herkenhoff, Sonia Goldenberg, Agnaldo Faria, Abraão Assad, Rodrigo Naves, Iole de Freitas e Tadeu Chiarelli.

As questões centrais que desencadearam a criação do projeto e do fórum, de acordo com Araújo (1992, p. 7) seriam: “suprir a ausência de esculturas públicas em alguns espaços da cidade; renovar o olhar, abrindo-o à contemporaneidade; constituir estímulos que possibilitem o desenvolvimento de uma consciência da importância da escultura pública”, além da reflexão sobre a complexidade de instalação de esculturas em espaços coletivos.

Após o trâmite do projeto, iniciado, segundo Araújo (1992), em novembro de 1991, passando pela aprovação em todas as instâncias oficiais necessárias e o apoio do prefeito de Curitiba, em meados de maio de 1992, Curitiba assistiu à instalação das esculturas dos artistas. Cabe mencionar que, de acordo com Lopes (1992), o projeto foi custeado pela iniciativa privada, a partir do empenho dos artistas na arrecadação de verbas. Embora fosse iniciativa de seis artistas da cidade, com a proposição de oito obras, focaliza-se três artistas, e suas respectivas obras a seguir, a fim de abordar o contexto das ocorrências sucedidas.

No Centro da cidade, mais precisamente à Rua Mariano Torres, esquina com a Rua Dr. Carlos Cavalcanti e na esquina com a Avenida Sete de Setembro, foram instaladas as duas obras da artista Eliane Prolik, “Canto I” e “Canto II”, respectivamente. Segundo Araújo (1992, p.7):

Canto I organiza-se a partir de três retângulos. O primeiro, apoiado na calçada, constitui o piso, ou entrada, que direciona para o interior do canto. Os restantes, cortados por diagonal, tornam-se quatro triângulos, que se unem em diferentes angulações. A estrutura em sua totalidade converge para um ponto: o canto. Este canto é também a origem da Rua Carlos Cavalcanti. [...] A superfície de espelhamento do ferro galvanizado pretende resgatar os vultos – homens, carros – em movimento, que dela se aproximam, apropriando-se da poética da velocidade e dos vários sentimentos do tempo que a urbe imprime.



Figura 1 – Eliane Prolik, *Canto I*, madeira, ferro e chapa galvanizada. 2,5 x 2,5x 4,0 m,1992

Quanto à obra *Canto II*, foi instalada na mesma rua, porém em esquina diversa, próxima à Rodoferroviária de Curitiba. De grandes proporções e também em estrutura geométrica, esta escultura constrói uma volumetria quase cúbica, de acordo com Araújo (1992, p.7):

Também aqui as superfícies externas fazem referência à paisagem urbana do entorno. Em alusão à proximidade das linhas férreas as chapas de aço galvanizado deverão adquirir uma ferrugem superficial que agirá como espécie de diário existencial da obra, relatando a sua transformação no tempo.

Herkenhoff, *in* Prolik (2005, p. 17) reitera, afirmando que “a geometria como forma simbólica renascentista já não está no quadro, nem se abre em janela para o mundo, mas se problematiza em frestas e cantos”. E o autor continua:

Cada *Canto* é o lugar de inscrição do sujeito na malha de alteridades, no sistema de poder, no traçado e nos fluxos da cidade. A escultura, espécie de vaso comunicante no espaço, não privilegia o antropomórfico nem o heroico dos monumentos da história oficial, mas prepara o lugar crítico do indivíduo urbano.



Fig. 2 – Eliane Prolik, *Canto II*, chapas em ferro galvanizado e madeira 2,5 x 4.0 x 2,5 m
Coleção MAC-USP²

Segundo Prolik (MUVI, 1992),

os Cantos, poeticamente, eram uma espécie de acontecimento ou lugar contrário à ideologia de circulação encontrada nas metrópoles, pois neles podia existir o devaneio, o silêncio, a parada. Privilegiando a configuração de um volume interno, os Cantos foram realizados entre a escala do corpo humano e a arquitetura da cidade e foram instalados em ilhas de calçamento ou sobras urbanas de modo a estabelecer laços com o cidadão. Eles envolviam o corpo do sujeito. Propunham a experiência de uma interioridade cidadina ao mesmo tempo em que redimensionavam o fluxo urbano. Quando você se dirigia a esse canto, a esse devaneio, a esse espaço impossível dentro da cidade, você também era ininterruptamente devolvido a ela, fosse pela linha de luz ou rasgo de matéria em Canto II, fosse pela assimetria de dimensão incômoda e a matéria reflexiva do Canto I. Ambas as peças acolhiam, além do passante, o movimento do ambiente onde estavam locadas.

No calçadão da Rua das Flores, em frente às, até então existentes, Galeria Shaffer³ e Livrarias Ghignone⁴, substituindo cinco metros de extensão do *petit pavê*, o “Tapete Azul”, da artista Laura

² Imagens esculturas públicas Eliane Prolik. (Figuras 1 e 2) Disponível em: <http://muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane_prolik/escultura_publica.htm> Acesso em 11 jul 2018

³ Em 1918 Francisco Schaffer abriu a Leitaria Schaffer, vendendo leite ao modo alemão. Em 1944 tornou-se a Confeitaria Schaffer, uma referência durante décadas como o lugar da melhor coalhada de Curitiba. Em 1981 foi inaugurada a Galeria Schaffer, composta pela Confeitaria, o Cine Groff, pequenas lojas e restaurantes, e foi referência cultural até 2003, ano em que o Cine Groff fechou, deixando de ser administrado pela Fundação Cultural de Curitiba, e a galeria transformou-se em um shopping popular. Dados disponíveis em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/onde-foram-parar-os-cinemas-de-ruas-de-curitiba-f05z94a2discrb8darahro1na>> Acesso em 24 jul 2018. E também em: <<http://www.tribunapr.com.br/blogs/dante-mendonca/restos-da-schaffer/>>. Acesso em 24 jul 2018.

⁴ As Livrarias Ghignone tiveram a existência de em torno de 90 anos, por iniciativa do livreiro italiano, José Eugênio Ghignone, falecido aos 95 anos, em 2016. Chegaram ao número de treze lojas em Curitiba, porém, com a expansão das livrarias em rede nos shoppings, o espaço das livrarias nas ruas foi rapidamente desaparecendo. Em 2012 foi o fechamento da última loja, à rua Comendador Araújo, centro de Curitiba. Dados disponíveis em <<http://www.bemparana.com.br/noticia/426799/morre-jose-eugenio-ghignone-da-tradicional-livrarias-ghignone>>

R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.6, n.2, p. 001 – 016 Jul.-Dez. 2019

Miranda: quatrocentas e oitenta peças de vidro texturizado transparente azulado, fixadas em argamassa. Segundo Araújo (1992, p. 7), “a apropriação desse espaço de grande fluxo coletivo traz em si uma intenção performática que age como um motivo contínuo”. A artista, na reportagem de Martins (1992, s/p) afirma: “a escultura é um protótipo, através dela a gente realiza um teste, verifica até que ponto as pessoas estão distantes dessas obras e qual é a aceitação”. A artista continua: “na verdade a metrópole tem um dado de uniformidade, é como se você visse a cidade de dentro de um veículo, deixando de observar as particularidades. São imagens rápidas, como se fosse um filme”. As esculturas são, então, o ponto para se questionar a velocidade. A obra de Laura, como dos demais artistas participantes, propõe um tempo diferente para se olhar.



Fig. 3 e 4: Laura Miranda, *Tapete Azul*, escultura pública, vidro texturizado transparente azulado, 1992, 5m de extensão. Ao lado detalhe dos módulos de vidro.⁵

A obra da artista Denise Bandeira, denominada “Cortina”, teve a intenção de ser instalada em uma região panorâmica da cidade: na Praça do Soroptimismo, próxima à linha férrea, na Avenida Nossa Senhora da Luz, região próxima ao Jardim Social. A obra, constituída por diversas chapas e malhas de ferro, medindo cinco metros de largura por dois metros de altura, de acordo com Lopes (1992, s/p), “pretendia descortinar outro panorama na paisagem”, e trazia a questão de como poderia o imaginário interagir quando não tem a visão de totalidade do horizonte. Araújo (1992, p. 7), afirma que “o local escolhido é de descortino da cidade e que possibilita, ao mesmo tempo, manter a dimensão de condensamento à medida que o espectador se aproxima do núcleo”. A imagem a seguir mostra a obra em processo:

Acesso em 24 jul 2018. E também em: < <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ghignone-fecha-hoje-ultima-loja-em-curitiba-b4uitbp48d8aomjf6fpxkpi>> Acesso em 24 jul 2018.

⁵ Escultura Pública de Laura Miranda (Fig. 3 e 4), Disponível em:

<http://muvi.advant.com.br/artistas/l/laura_miranda/escultura_publica.htm> Acesso em 11 jul 2018

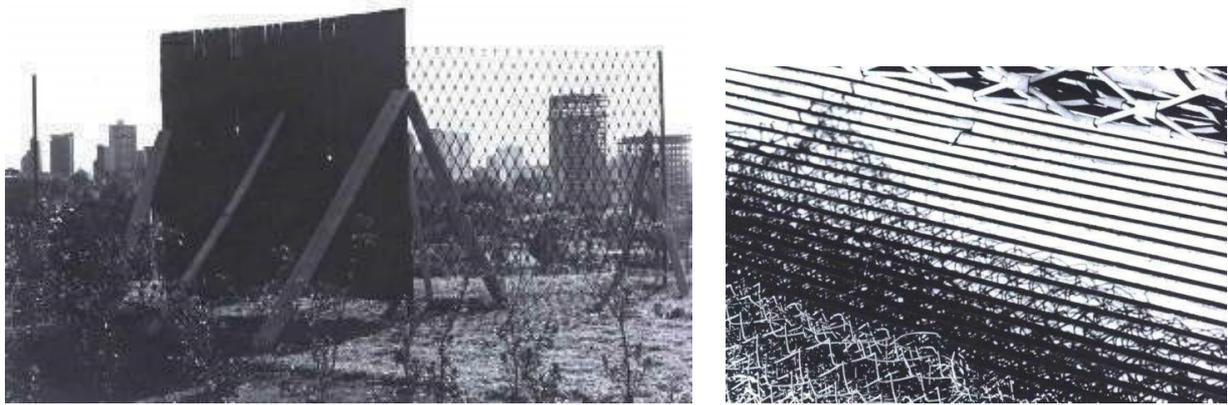


Fig. 5 e 6 - Denise Bandeira, *Cortina*, processo de instalação da escultura pública, chapas e malhas de ferro, 1992, 2,0 x 5,0 m. Ao lado, detalhe da obra não concluída.⁶

De acordo com Artes na Web (2015), “o trabalho de Denise Bandeira na Praça do Soroptimismo, na Avenida Nossa Senhora da Luz, é retirado inadvertidamente sob ordem do chefe da Divisão de Manutenção e Conservação de Praças da Prefeitura, Maurício de Assis que, ao passar por ali, confunde a escultura com entulhos”. Portanto, a artista estava ainda em processo de instalação das placas de sua obra quando se deparou com a retirada arbitrária e equivocada, e, segundo relato pessoal (BANDEIRA, 2017) levou em torno de um ano para reaver as peças, que foram levadas para um depósito municipal de sucata da cidade.

PAISAGEM E INVISIBILIDADE: A OBRA DE ARTE PÚBLICA E SEU ESPAÇO NA CULTURA DA CIDADE

Seguido a este lamentável fato, em julho de 1992, uma reportagem intitulada “Quando a arte vira estropício”, publicada na Revista Veja Paraná, impactou negativamente no público leitor, desqualificando as obras dos artistas de modo pejorativo e desrespeitoso, com colocações jocosas como “a invasão dos trambolhos” e “estropícios” ao referir-se às obras. A reportagem coletou depoimentos de pedestres, sem quaisquer cuidados de análise ou de leitura das obras, reafirmando a desqualificação das mesmas. Esta publicação foi rebatida em várias reportagens de jornais – Gazeta do Povo, O Estado do Paraná – nas quais os artistas se manifestam contra o despreparo da repórter ao tratar o assunto, claramente sem conhecimento em arte, e do lastimável rumo dado ao projeto e à iniciativa do grupo, que deveria ser referência aos debates sobre obras de arte públicas, bem como às políticas de acesso à cultura. Os artistas, em resposta à reportagem (ZUGMAN *et al.*, 1992) afirmam:

A cidadania é bem mais que um mero direito de trânsito. Para superar esta lógica, da cidade como um mero espaço de trajetos, a vida contemporânea não pode prescindir da cultura e da arte. Sabemos que, por si só, a arte não tem o poder de reverter o quadro social instaurado, entretanto, ela solicita do público uma reflexão, invoca novas sensibilidades e aponta para a possibilidade de outras existências sociais.

⁶ Escultura Pública de Denise Bandeira. (Fig. 5 e 6). Disponível em: <http://muvi.advant.com.br/artistas/d/denise_bandeira/escultura_publica.htm> Acesso em 07 jul 2018.

Nessa matéria, os artistas participantes reiteram a importância fundamental da arte contemporânea presente na cidade. A iniciativa do Projeto Esculturas Públicas teve como motivação central o descompasso entre a imagem de uma cidade tida como referência nacional em qualidade de vida, e, no entanto, a quase ausência de obras escultóricas públicas que não fossem os exemplares do século XIX, e início do XX, encomendados por autoridades políticas, dispostos em praças públicas.

De acordo com Zugman *et al.* (1992, p.2): “A escultura há quase um século abandonou retrógrados procedimentos de ser elemento alusivo a eventos, personalidades e episódios. Ela, a arte, não desconhece que a vida social é muito mais complexa do que o senso comum expressa”. Os artistas continuam: “De fato existe uma fratura entre o discurso da obra e a leitura do público”. Cabe, portanto, aos meios comunicacionais o papel de elo no acesso à obra, e esses meios devem ser sérios e competentes no seu papel.

Meses depois deste enfrentamento, no início de fevereiro de 1993, em nova gestão da prefeitura, conforme relata Lopes (1993), a obra *Canto I*, de Eliane Prolik, foi destruída por um caminhão desgovernado, que ultrapassou o sinal vermelho, subiu na calçada, atropelando um guardador de carros, e destruindo a obra. A situação gerou notícias controversas e culminou com a determinação do prefeito, pela retirada da outra escultura, *Canto II*, alegando que oferecia riscos à população.

De acordo com Herkenhoff, *in* Prolik (2005, p. 17), “Curitiba, a cidade da artista, é notável por sua plataforma ideológica de urbanismo. A escultura pública de Prolik se instalou numa instância política: infiltrou-se na superestrutura em oposição à imagem hegemônica da cidade harmoniosa, como gesto de guerrilha urbanística”.

Segundo relato de Lopes (1993) e Santanna (1993), embora fossem realizadas reuniões entre a artista e a prefeitura, a fim de definir o novo local para a escultura, arbitrariamente foi ordenada sua remoção para o pátio do Museu Municipal de Arte, em um local inadequado, uma vez que o terreno poderia ceder, já que a escultura tem o peso de três toneladas. O processo de remoção danificou a obra, pois o procedimento foi inadequado e sem a orientação ou supervisão da artista. Esse processo teve uma repercussão negativa na mídia e no meio artístico, gerando situações de embate com a prefeitura, e culminou com o convite do então diretor do Museu de Arte Contemporânea – MAC, de São Paulo – Agnaldo Farias, à artista, para que a obra compusesse o acervo das esculturas do jardim, local em que se encontra atualmente.



Fig. 7 – Eliane Prolik, *Canto II*, chapas em ferro galvanizado e madeira 2,5 x 4.0 x 2,5 m
Coleção MAC-USP⁷

⁷ Escultura Pública, Eliane Prolik (Fig. 7). Disponível em <https://www.google.com.br/search?q=mac+s%C3%A3o+paulo&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjPqLr>
R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.6, n.2, p. 001 – 016 Jul.-Dez. 2019

A única obra do Projeto Escultura Pública que permanece no local atualmente é o *Tapete Azul*, de Laura Miranda, na calçada da Rua XV, o qual, durante mais de uma década permaneceu no esquecimento, e confundiu-se, pela sujeira da rua, com as pedras de *petit pavé*. Com a revitalização do calçadão entre 2008 e 2010, o “tapete” resgatou visibilidade.

Esta breve memória apresentada traz à tona as questões levantadas na parte inicial do texto, bem como o sentimento de perda, ao deparar-se com certa anestesia dos sentidos, e com o esquecimento que gerou a invisibilidade destas obras e seus artistas. Gomes (1994, p. 17) afirma que “demolir é índice do apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva”. Em uma rápida análise, o que se quer apagar na tentativa de demolição de um passado tão recente, ou ainda, do que é questão presente? Entende-se que, ao se retirarem esculturas de espaços públicos por arbitrariedade e autoritarismo, sob um pressuposto totalizador, retiram-se também marcas que compõem o imaginário coletivo, impedindo que novos sentidos sejam construídos pelos passantes na cidade.

Canclini (2008, p. 21) corrobora:

cada habitante usa as zonas da cidade de que necessita e tem conjeturas sobre aquilo que não vê ou não conhece. A fragmentação das experiências registrada nos estudos sobre diversidade cultural urbana torna evidente que não há saberes totalizadores. Nem o prefeito da cidade, nem o melhor especialista em planejamento urbano têm a visão em profundidade do conjunto; mas chama a atenção, de vez em quando, que no desenvolvimento comunicacional apareçam simulacros de totalização.

O autor (2008, p. 29) problematiza a espetacularização de grandes cidades, as quais, muitas vezes, totalizam, por meios de comunicação, valores e benefícios, desconsiderando que a maioria populacional não tem acesso a esses bens e valores. Canclini (2008) aponta, ainda, a importância do trabalho de “ONGs, grupos de artistas e intelectuais”, e suas “experiências comunicacionais”, na reelaboração das relações entre conhecimento e vida urbana, atingindo aspectos conflitantes e desiguais do acesso à cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se que as esculturas das artistas Eliane Prolik e Denise Bandeira, retiradas pela arbitrariedade do julgamento apressado, e sem critérios de conhecimento estético, são exemplos do lugar incômodo que a arte tem a potência de provocar. A obra pública, ainda que inconclusa, como foi o caso de *Cortina*, assume o território de resistência a uma visão homogeneizante e rasa. Ao mesmo tempo, mesmo que em sua brevidade, propõe a ressignificação do espaço, a busca de sentidos para aquilo que foge do comum no olhar cotidiano.

Peixoto (1998, p. 181) afirma que “a luta contra a insubstancialidade do mundo contemporâneo, a falta de consistência das coisas e dos personagens, diz respeito à necessidade de resgatar a integridade das imagens”. Infere-se que a obra pública possa ser a “substancialidade” necessária à cidade

Y7a_VAhUEE5AKHdH0AaoQ_AUICCGD&biw=1252&bih=604#tbn=isch&q=mac+s%C3%A3o+paulo+canto+II+eliane+prolik&imgc=OgXgWL2yqPrOFM> Acesso em 28 jul 2018.

contemporânea, cujas mediações, em grande parcela, abstratas, tornam o sujeito cada vez mais distante da vida concreta.

Makowiecky (2016, p. 13) propõe:

A grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, [...] imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas que ressurgem.

A inscrição da cidade como território simbólico para a experiência estética e cultural provoca hiatos de desconhecimento do fenômeno complexo que é a vida urbana. Derrida (2001, p. 88) aborda a tarefa do arquivista e da produção do arquivo como tentativa da não repetição do passado: “é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro”. As reportagens resgatadas de arquivos trazem à tona sua característica perturbadora, própria desses arquivos, a memória das imagens desconhecidas, ou invisíveis, da cidade.

Concorda-se com Canclini (2008, p. 17) quando afirma que “nenhuma análise abarca a totalidade dos processos urbanos e dos imaginários que ela engendra. Ao contrário: sustenta-se que é próprio das cidades, sobretudo das megalópoles, proporcionarem experiências de desconhecimento”. No entanto, a arte é o território de proposições de experiências nas quais o sujeito pode imaginar-se, ver-se, ou estranhar, de modo que sofra o desafio de ver, sentir e vivenciar para além do que conhece.

Mediante a experiência imersiva com esse território simbólico que a urbe oferece, Peixoto (1998, p.42) afirma que “a arte na cidade só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar”. Compreende-se então que é nesse hiato de desconhecimento que a arte pode mobilizar, apesar dos riscos do esquecimento ou de sua invisibilidade aparente na paisagem da cidade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adalice. Revolucionário projeto de escultura pública desafia a crise. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 10. Maio. 1992. Cultura G, p. 07.

Artes na Web. *Escultura Pública*. Disponível em: <http://www.artesnaweb.com.br/index.php?pagina=home&abrir=arte&acervo=1365> Acesso em 27 de julho de 2018.

BANDEIRA, Denise. Esclarecimentos sobre o Projeto Escultura Pública de 1992. Curitiba. 11 jul. 2017. Comunicação oral.

BARCELONA. *Carta das Cidades Educadoras*. 1990. Disponível em: <http://cidadeseducadoras.org.br/wp-content/uploads/2016/06/carta-cidades-educadoras-barcelona.pdf> . Acesso em 20 de março de 2018.

BARCELLOS, Carmen. Quando a Arte Vira Estropício. *Veja Paraná*. Curitiba, julho-agosto, 1992, p. 6-8.

- BRESCIANI, M^a Stela. Cidade, cidadania e imaginário. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra J. (orgs.) *Imagens urbanas: os diversos olhares do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1997.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CANCLINI, Nestor G. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 Artes do fazer*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.
- GARCÍA, Fernanda Ester S. Curitiba anos 90: a imagem urbana revisitada. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra J. (orgs.) *Imagens urbanas: os diversos olhares do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1997.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KOHLSDORF, M^a Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Editora da UNB, 1996.
- LOPES, Adélia Maria. Esculturas florescem no traçado urbano. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 17. maio.1992. Almanaque, s/p.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- MAKOWIECKY, Sandra. Introdução. A obra de arte é uma obra de arte (não um objeto histórico qualquer) e a fascinante realidade da ambiguidade visual. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela. *Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo*. Florianópolis: AAESC, 2016.
- MARTINS, Joseane Esculturas geram indagações. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 20 maio. 1992. s/p.
- MUSEU VIRTUAL DE ARTES PLÁSTICAS. MUVI. Disponível em: <http://muvi.advant.com.br/>
Acesso em: 11 jul. 2018.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio. Esculturas polêmicas: artistas curitibanos rebatem críticas da revista Veja sobre as esculturas públicas. *Folha de Londrina*. Londrina, 1. Agosto. 1992. p. 6.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/Editora Marca D'Água. 1998.
- PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias sobre o urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. Ed. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

PROLIK, Eliane. *Noutro lugar*. Texto de Paulo Herkenhoff. Ivo Mesquita (org.). Curitiba: Cromos editora e indústria gráfica, 2005.

SANTANNA, Mônica. Greca enfrenta a ira dos artistas. *Folha de Londrina*. Sucursal de Curitiba, 14. Fev. 1993. p.16.

ZUGMAN, David; BANDEIRA, Denise; PROLIK, Eliane; MIRANDA, Laura; GUIMARÃES, Rossana. Escultura ou Trambolho? Uma Proposta de Debate. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 2 ago. 1992.